

Criticón

124 | 2015

Homenaje a Dominique Reyre

Artículos

Marcas autoriales en los manuscritos autógrafos de Calderón

ISABEL HERNANDO MORATA

p. 185-202

<https://doi.org/10.4000/criticon.2036>

Abstracts

Español Français English

En los manuscritos autógrafos de Calderón se aprecian a veces líneas horizontales entre dos parlamentos, trazadas casi de margen a margen de la página. Estas marcas pueden constituir índices de segmentación y, por tanto, revelar cómo concebía el dramaturgo la estructura de sus obras. El objetivo de este artículo es analizar el significado de dichas líneas en cuatro autógrafos calderonianos —algunos solo parcialmente autógrafos—: *El secreto a voces*, *La desdicha de la voz*, *Troya abrasada* y *Yerros de naturaleza*.

On trouve, dans les manuscrits autographes de Calderón, des traits horizontaux situés entre deux tirades et qui vont pour ainsi dire d'une marge à l'autre de la page. Il s'agit peut-être de marqueurs de la segmentation, révélateurs, en conséquence, de la façon dont le dramaturge concevait la structure de ses pièces. Sont examinées dans cet article quelques-unes de ces traces, et leur signification, telles qu'elles apparaissent dans les manuscrits de quatre pièces: *El secreto a voces*, *La desdicha de la voz*, *Troya abrasada* y *Yerros de naturaleza*.

Horizontal lines drawn approximately from margin to margin of the page between two interventions are noticed sometimes in Calderonian autograph manuscripts. These marks might be proof of segmentation and, because of this, they might reveal how the dramatist conceived the structure of his plays. The objective of this article is to analyse the meaning of these lines in four Calderonian autograph manuscripts —some of them partially autograph—: *El secreto a voces*, *La desdicha de la voz*, *Troya abrasada* and *Yerros de naturaleza*.

Index terms

Mots-clés : Calderón de la Barca Pedro, manuscrits, marques d'auteur, segmentation**Keywords:** Calderón de la Barca Pedro, manuscripts, authorial marks, segmentation**Palabras claves:** Calderón de la Barca Pedro, manuscritos, marcas autoriales, segmentación

Works studied: *Secreto a voces* / *El* (Calderón), *Desdicha de la voz* / *La* (Calderón), *Troya abrasada* (Calderón), *Yerros de naturaleza* (Calderón)

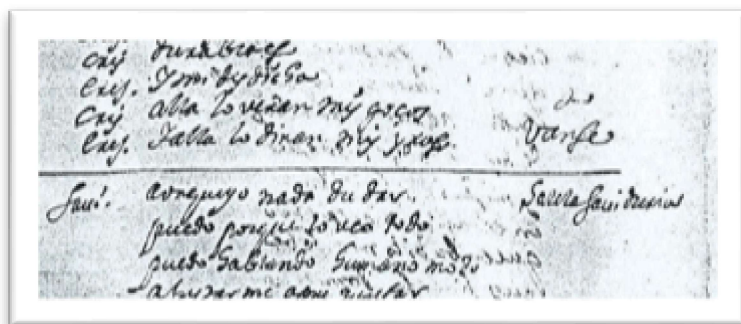
Author's notes

Como miembro del Grupo de Investigación Calderón, que dirige Luis Iglesias Feijoo en la Universidad de Santiago de Compostela, este trabajo se ha beneficiado de mi intervención en los siguientes proyectos de investigación: DGICYT FFI2012-38956, y Proyecto Consolider-Ingenio CSD2009-00033 sobre «Patrimonio teatral clásico español» TECE-TEI, conocido como TC-12, cuyo coordinador general es Joan Oleza, de la Universitat de València, que reciben fondos Feder. También se acoge a una «Axuda do Programa de consolidación e estruturación de Unidades de Investigación competitivas» (GPC2013/027) de la Xunta de Galicia.

Full text

- 1 El trabajo sobre los manuscritos autógrafos de Pedro Calderón de la Barca no está agotado. En un estudio del año 2014 pude observar cómo se disponían en ellos las acotaciones, qué marcas las acompañaban y si su presentación había variado con el tiempo¹. Era una labor similar —aunque no tan minuciosa— a la realizada por Don W. Cruickshank respecto a la caligrafía del dramaturgo². Fue posible advertir entonces la existencia ocasional de rayas horizontales situadas entre dos parlamentos, trazadas casi de margen a margen de la página [Imagen 1]³. El año anterior, Daniele Crivellari había publicado una excelente monografía sobre las *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega*⁴, que ofrecía un eficaz instrumento para analizar la posibilidad de que esas líneas permitieran descubrir también cómo entendía Calderón la segmentación de sus obras.

Imagen 1. *La protesta de la fe*, f. 19r.



- 2 La cuestión de la articulación dramática ha interesado ya a los estudiosos del teatro del Siglo de Oro. Ruano de la Haza afirma que las comedias se estructuran en «cuadros», separados entre sí por un tablado temporalmente vacío, un cambio de lugar en el curso de la acción dramática, un lapso temporal, un nuevo decorado y un cambio estrófico⁵. Ruano considera que «no es necesario que todas estas condiciones se encuentren presentes para concluir que un determinado segmento de texto constituye un cuadro»⁶. En cambio, y aunque son notables las divergencias entre ellos, el criterio métrico es más importante para Vitse⁷ y Antonucci⁸. Según su hipótesis, la forma métrica limita las macrosecuencias en las que se divide la obra; estas unidades están determinadas, «al mismo tiempo, por un vacío del escenario, un cambio de lugar, una ruptura temporal y, eventualmente, un cambio de escenografía»⁹. O sea, el cambio de estrofa es fundamental para deslindar unidades dramáticas, mientras que para Ruano resulta un factor accesorio¹⁰.
- 3 La importancia de la métrica como criterio decisivo de segmentación no impide sin embargo que tanto Fausta Antonucci como Marc Vitse ya advirtieran que, para comprender cómo los propios dramaturgos concebían la estructuración de sus obras, resultaría interesante observar las señales que ellos mismos dejaron en sus autógrafos¹¹. Como recuerdan ambos estudiosos, Marín había notado que «Lope acostumbraba a marcar con una línea horizontal rubricada los finales de escena propiamente dicha (en sentido anglosajón), o sea las mutaciones escénicas con cambio completo de lugar o de

asunto y personajes»¹². Antes del pormenorizado análisis de Crivellari, en el estudio introductorio de *¿De cuándo acá nos vino?*, comedia también de Lope, Gavela había observado: «Los actos autógrafos presentan una serie de líneas, que parecen responden a criterios de segmentación o de claridad gráfica»¹³. La consciencia de la segmentación de las obras teatrales se aprecia también en un manuscrito no autógrafo de *El amor al uso*, de Antonio de Solís¹⁴.

4 Resulta llamativo que la presencia de estas marcas en los autógrafos calderonianos no haya suscitado interés hasta ahora¹⁵. Aquí se esbozará un primer acercamiento al asunto, que merece un análisis más detallado y cuidadoso. En el trabajo sobre las acotaciones aludido al principio se habían considerado seis autógrafos de Calderón y señalado la existencia de líneas de separación: la tercera jornada de *El Polifemo*, comedia escrita en colaboración con Antonio Mira de Amescua y Juan Pérez de Montalbán¹⁶, *El mágico prodigioso*¹⁷, *La humildad coronada*¹⁸, *La protestación de la fe*¹⁹, *En la vida todo es verdad y todo mentira*²⁰ y *El gran príncipe de Fez*²¹. Hoy, para ampliar el estudio de dichas líneas en los manuscritos calderonianos, se incorporan cuatro nuevos autógrafos: la segunda jornada de *Yerros de naturaleza*, comedia escrita en colaboración con Antonio Coello²², *La desdicha de la voz*²³, *El secreto a voces*²⁴ y la segunda y tercera jornadas de *Troya abrasada*²⁵, otra comedia en colaboración, esta con Juan de Zabaleta²⁶. El objetivo es observar cuándo emplea Calderón estas líneas horizontales y si obedecen a una intención segmentadora.

5 Conviene aclarar antes de nada que no se trata de tachaduras, porque no se superponen a ninguna palabra, como podrá observarse en todas las imágenes reproducidas en el artículo. Hay que descartar, por otra parte, que provengan de una pluma diferente a la del dramaturgo, porque las acotaciones que las acompañan, cuya caligrafía no permite dudar que fueron escritas por Calderón, se adaptan al espacio libre que queda después de trazar las rayas²⁷. Además, el hueco entre la tirada de versos anterior a estas y la posterior es más amplio que el que suele aparecer entre dos intervenciones que carecen de línea separadora; para sostener que las rayas pueden haber sido trazadas por alguien diferente al dramaturgo, hay que defender también que este, en el proceso de escritura, dejó un espacio en blanco considerable entre parlamento y parlamento, en el cual luego otra persona delineó la marca, lo cual no resulta del todo razonable²⁸. Es también necesario señalar que Calderón sitúa al margen casi todas las acotaciones [Imagen 2]. Solo algunas indicaciones escénicas, sobre todo si son extensas, pueden ubicarse en el centro del folio, separadas de los versos por una línea superior y otra inferior que las aíslan convenientemente [Imagen 3]. Se trata de casos de obiedad palmaria y no serán aquí tenidos en cuenta.

Imagen 2. *El gran príncipe de Fez*, f. 13r.

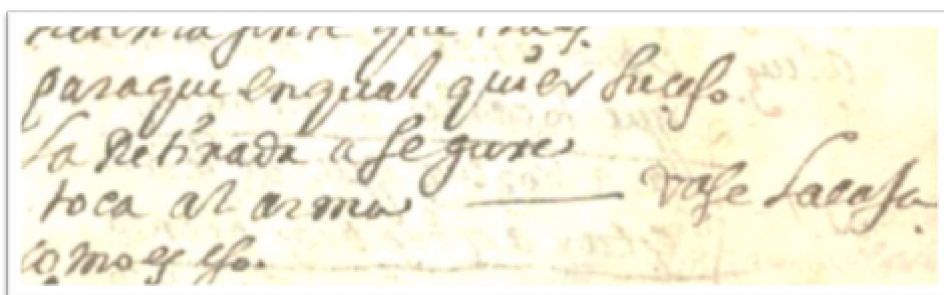
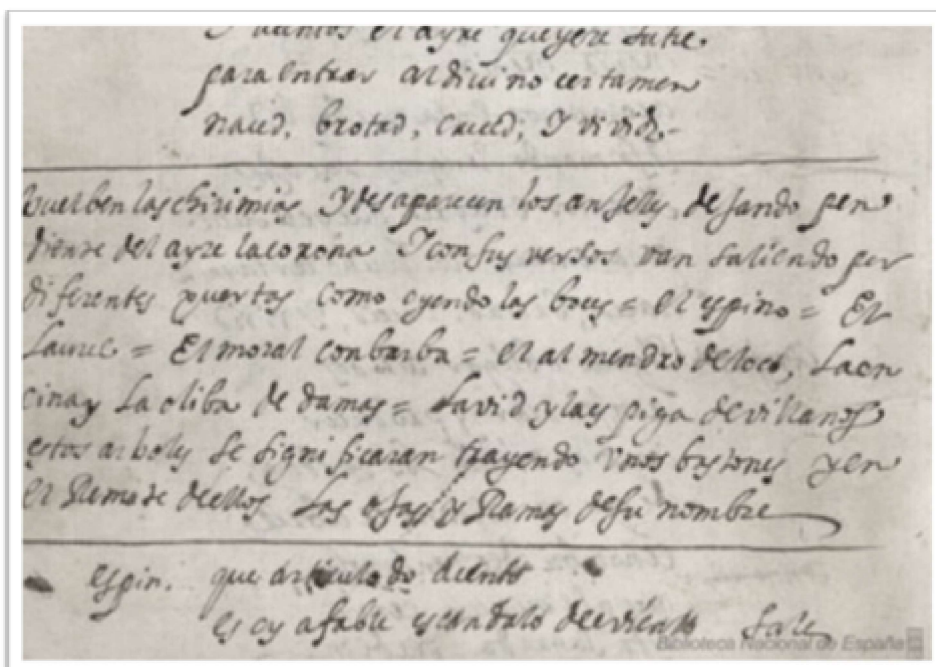
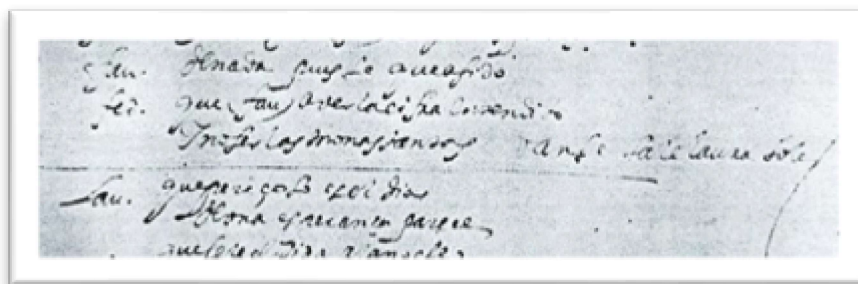


Imagen 3. *La humildad coronada*, f. 2v.



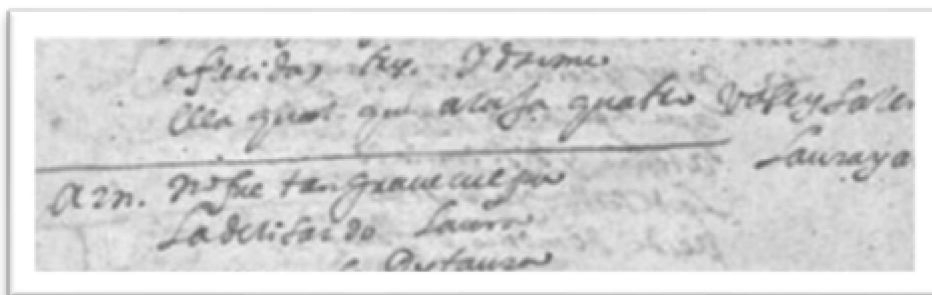
- 6 En cambio, las que interesan son las líneas horizontales que siguen a una sucesión de versos. Estas señales aparecen en momentos de escenario vacío, ruptura de la acción dramática, salto temporal, y cambio de lugar y de forma métrica. Es decir, se encuentran cuando coinciden los criterios de división que fundamentan los conceptos de cuadro y macrosecuencia. Algunos ejemplos revelan estas condiciones del empleo de la línea horizontal.
- 7 En el f. 15r de *El secreto a voces*, se observa una raya encima de la cual figuran las palabras «Vanse. Sale Laura sola» [Imagen 4]. Se ubica en un momento de tablado vacío y cambio de estrofa, pues de las redondillas se pasa al romance; de ruptura de la acción, porque antes Federico y Enrique hablaban sobre la carta de la duquesa, y, después, Laura muestra su deseo de ver a Federico; de variación tiempo y de lugar, pues antes de la línea la acción sucede durante el día en un jardín y, tras ella, en la noche, posiblemente en el cuarto de Laura en palacio.

Imagen 4. *El secreto a voces*, f. 15r.



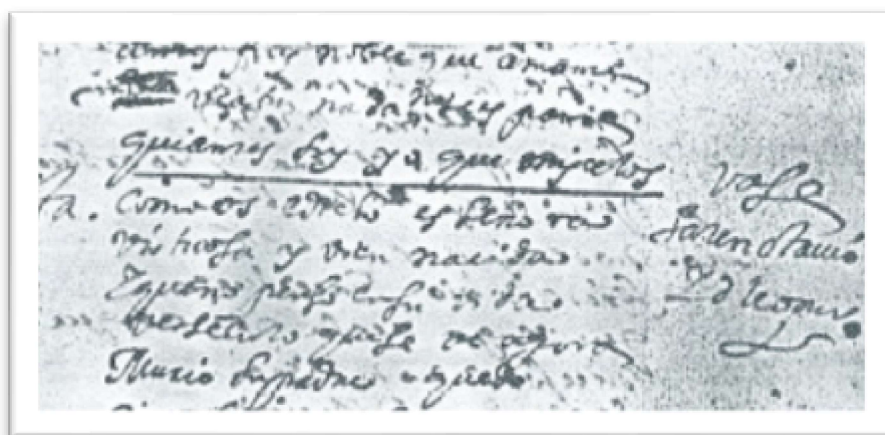
- 8 En el f. 43v de la misma comedia, se halla otra línea horizontal, al lado derecho de la cual se lee «Vase y salen Laura y Ar[nesto]» [Imagen 5]. Aparece también en un momento en el que el escenario se queda sin personajes y el metro cambia del romance a la silva; se rompe la continuidad de la acción, pues antes de la marca Fabio, que se ha quedado solo, revela que va a informar a Flérida de la conversación que acaba de oír entre Federico y Enrique, y, después, Arnesto trata de convencer a Laura para que perdone a Lisardo; también es apreciable la alternancia temporal, del día al anochecer, y de lugar, de un aposento a otro del palacio²⁹.

Imagen 5. *El secreto a voces*, f. 43v.



- 9 Otros dos ejemplos bastarán para confirmar que Calderón traza estas líneas cuando se cumplen los criterios de división referidos. En el f. 32r de *La desdicha de la voz*, una raya horizontal, al lado de la cual se lee «Vase. Salen Otavio y d Leonor» [Imagen 6], separa dos acciones diferentes: del monólogo de Juan sobre la complicación a la que ha llegado el enredo amoroso al diálogo entre Octavio y Leonor al respecto de la mujer que se ha refugiado en su casa. También se relaciona con un momento de escenario vacío y de alternancia métrica, pues termina una serie de décimas y comienza una de redondillas; asimismo, de una posada se pasa a la vivienda de Octavio, y también hay un salto temporal, si bien este no es tan fácil de precisar³⁰.

Imagen 6. *La desdicha de la voz*, f. 32r.



- 10 En *Troya abrasada*, f. 62v [Imagen 7], se localiza otra línea en un momento de tablado vacío —la acotación señala «Vanse los dos. Salen Menelao Agamenón y Sinón»— y cambio de métrica, porque termina el romance y comienza una serie de redondillas; también varía la acción, ya que antes de la marca Príamo declara la paz y, después, Sinón anuncia a Menelao que aquel ha puesto fin a la guerra; por esto hay asimismo un salto temporal, el necesario para que Sinón acuda ante el rey griego, y otro de lugar, de Troya a la tierra de Menelao³¹.

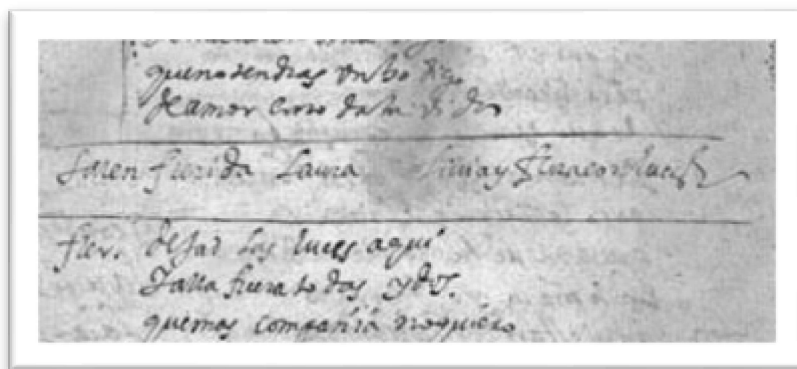
Imagen 7. *Troya abrasada*, f. 62v.



- 11 En todos estos casos Calderón utiliza una línea simple que comienza al margen izquierdo y se extiende aproximadamente hasta el final de la caja de escritura de los versos o algo más a la derecha. En otras ocasiones, estas marcas se presentan de manera

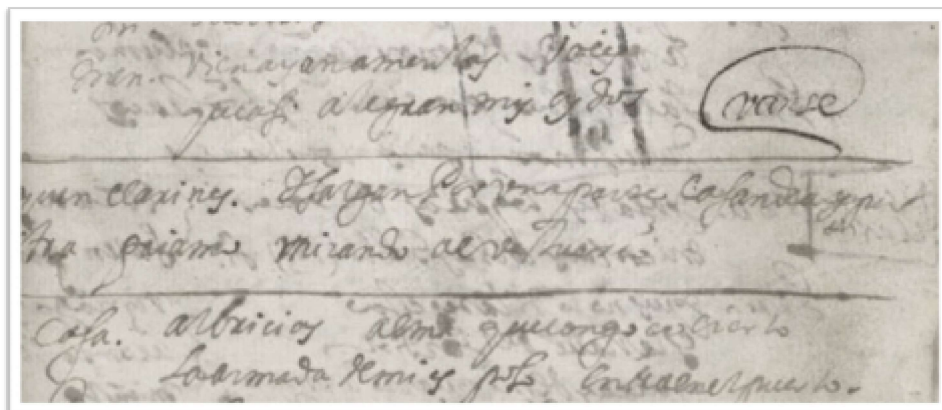
diferente, pues la indicación de entrada de personajes al escenario tiene una raya encima y otra debajo. Así ocurre, por ejemplo, en el f. 35r de *El secreto a voces*, donde la acotación «Salen Flérida Laura Libia y Flora con luces» está supra- y subrayada [Imagen 8]. Aquí además no se señala la salida de los personajes, esto es, no hay ningún «Vase», aunque se deduce del desarrollo de la acción³².

Imagen 8. *El secreto a voces*, f. 35r.



- 12 También en este lugar se cumplen todos los criterios de segmentación³³, al igual que en el f. 33r de *Troya abrasada* [Imagen 9], donde la acotación de salida de los personajes tiene una línea debajo y otra encima: «Toquen clarines y salgan por una parte Casandra y por otra Príamo, mirando al vestuario»³⁴; la palabra «Vanse» se halla antes de la acotación de entrada y está redondeada por un trazo que empieza en la «e» final.

Imagen 9. *Troya abrasada*, f. 33r.



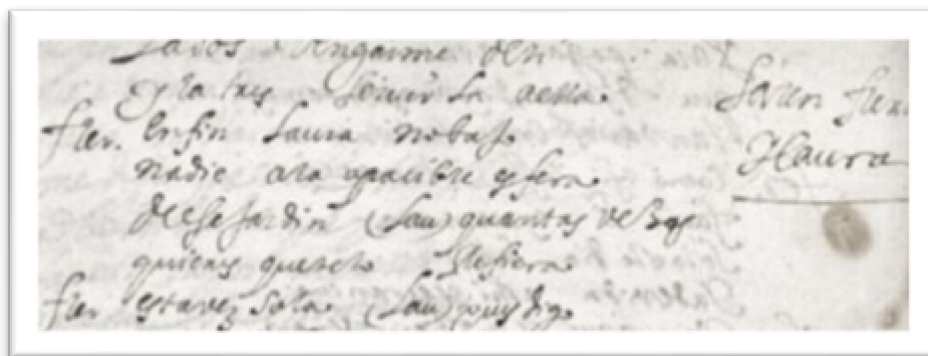
- 13 Por otra parte, en el f. 44r de *El mágico prodigioso* [Imagen 10], se advierte una línea horizontal sin ninguna referencia a la entrada ni la salida de personajes, que se supone por el contexto³⁵: se van Justina y Lisandro y salen Clarín y Moscón; también hay un cambio de metro, espacio y tiempo³⁶.

Imagen 10. *El mágico prodigioso*, f. 44r.



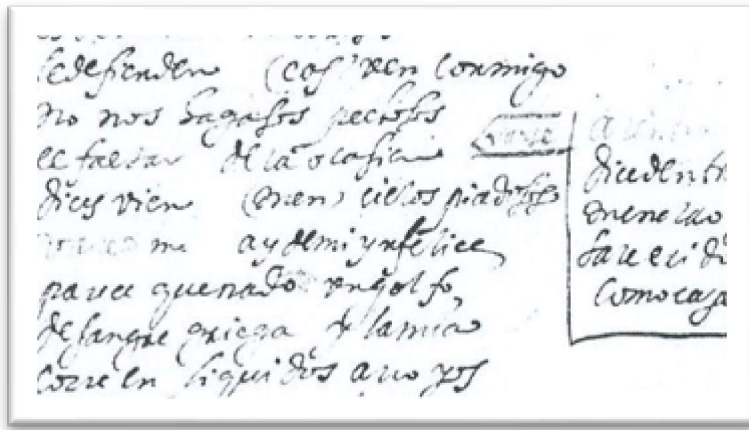
- 14 En todos estos lugares, las líneas aparecen cuando coinciden los cinco parámetros establecidos para definir los conceptos de cuadro y macrosecuencia. Ahora bien, es pertinente preguntarse si estas marcas dependen de la aparición de los cinco criterios o solo de algunos de ellos. Es decir, podría ser que el dramaturgo concibiera cada escenario vacío como un corte de la pieza teatral, y, por ese motivo, trazara una línea siempre que el tablado se quedase sin personajes. Cabe interrogarse, además, si aparecen exclusivamente en momentos de cambio de cuadro o macrosecuencia. Es necesario, por tanto, profundizar en su análisis: para ello se observará qué ocurre cuando varían solo algunos de los principios de la segmentación y si se detectan tales líneas en otros lugares de los autógrafos diferentes de los examinados hasta ahora.
- 15 En primer lugar, se puede indagar en la relación de estas líneas con la presencia de escenarios vacíos. En el f. 21v del *El secreto a voces* [Imagen 11], se observa un momento en el que las tablas se quedan sin representantes: Federico y Fabio salen y entra Flérida, quien tiene el título de duquesa de Parma, acompañada de Laura. No está anotada la salida de los personajes del escenario, aunque, como en otras ocasiones, puede deducirse por el contexto³⁷.

Imagen 11. *El secreto a voces*, f. 21v.



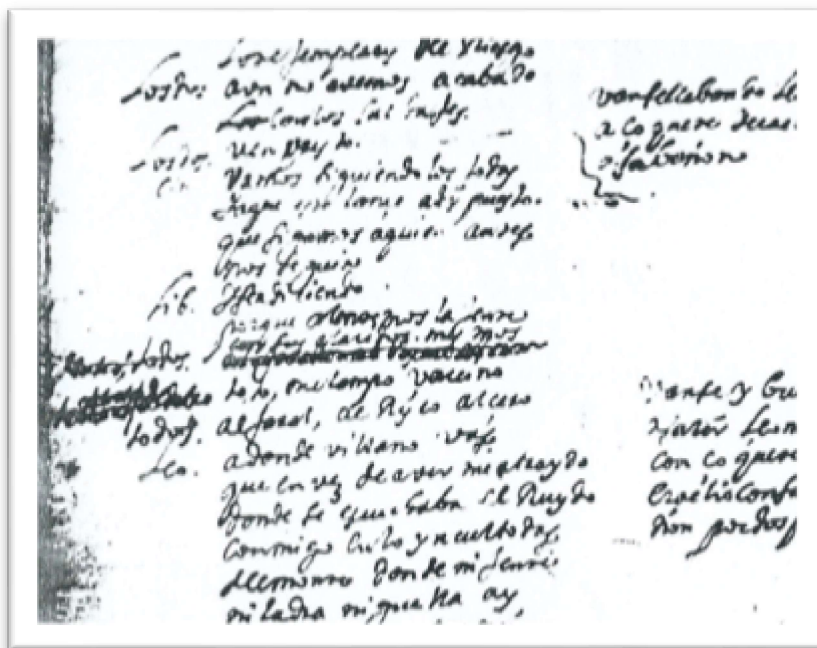
- 16 Calderón no ha introducido una línea horizontal en este lugar, por lo que podría pensarse que el escenario vacío no es determinante para ello. Ahora bien, si se atiende con detenimiento al pasaje, se advierte que el dramaturgo enlaza espacio-temporalmente lo que ocurre antes y después de que el tablado se quede sin actores: antes de irse, Federico anuncia a Fabio que «viene Su Alteza» (fol. 21r) y, después, aparecen Flérida y Laura. La acción, por tanto, no se interrumpe, ni varían la forma métrica, el romance, ni el tiempo ni el lugar. Algo parecido sucede en el f. 45v de *Troya abrasada* [Imagen 12]: al escenario vacío no le corresponde un cambio de metro, ya que se mantiene el romance, ni de acción, tiempo y espacio, pues Casandra y Sinón se marchan al advertir la llegada de Menelao.

Imagen 12. *Troya abrasada*, f. 45v.



- 17 Aquí tampoco ha delineado Calderón una raya. Ahora bien, estos dos escenarios vacíos resultan peculiares porque, a pesar de que el tablado queda sin representantes, no se alteran la acción, el espacio ni el tiempo. Se trata, por tanto, de casos de continuidad dramática³⁸. En suma, si no varían el resto de parámetros, el dramaturgo no parece concebir estos escenarios vacíos —esos espacios vacíos tan particulares— como motivo para deslindar unidades dramáticas.
- 18 Con el objetivo de establecer cuándo la pluma de Calderón corría de un margen hasta casi el final del otro en los autógrafos, resulta muy significativo un ejemplo de mi trabajo anterior sobre las acotaciones³⁹. En el f. 35v de *En la vida todo es verdad y todo mentira* [Imagen 13], hay un momento en que los actores dejan vacío el escenario, cambian el lugar, el metro y tal vez también el tiempo; y, sin embargo, Calderón no traza ninguna línea horizontal. Tratemos de explicarlo.

Imagen 13. *En la vida todo es verdad y todo mentira*, f. 35v.



- 19 Cintia, Libia y algunas damas abandonan la escena y «vuelven a salir Leonido con Luquete y Heraclio con Sabañón por dos p[artes]». Para entender este pasaje, es necesario retroceder unos versos: en el escenario están Cintia, Libia y otras damas con Heraclio y Leonido; «dentro» oyen gritos de caza «¡Al cerro! ¡Al jaral! ¡Al risco!» (f. 35r); salen Luquete y Sabañón, quienes pronto se van con los otros dos hombres y se quedan solas Cintia, Libia y las damas, que siguen escuchando las voces de montería. Entonces tiene lugar el momento de tablado vacío, pues se marchan las mujeres y vuelven a salir Heraclio, Leonido, Luquete y Sabañón, que se han trasladado a un lugar del monte diferente de aquel donde tenía lugar la caza. Hay un cambio de lugar, pues los personajes no están en el sitio anterior al escenario vacío, y un cambio de metro, del romance a las redondillas, pero no una ruptura de la acción, porque los cuatro hombres

han salido para acudir a la montería, han seguido hablando las mujeres sobre la necesidad de acudir ellas también a la caza, y a un espacio del monte —si bien diferente de aquel al que pensaban acudir— han llegado Leonido y Heraclio cuando vuelven a entrar en escena. En cuanto al tiempo, es difícil suponer que los personajes han alcanzado ese lugar mientras hablaban Cintia y Libia, unos pocos segundos, de manera que es necesario admitir un lapso temporal, aunque sea breve. Se entiende mejor, ahora, la ausencia de marca horizontal en el autógrafo: el parámetro principal tenido en cuenta por Calderón para trazar estas líneas parece ser el corte en la acción dramática.

20 Sin embargo, esta deducción, lejos de ser definitiva, presenta varias limitaciones. En primer lugar, asociar estas marcas de segmentación con el «corte en la acción dramática» resulta arriesgado, pues tal concepto es subjetivo y dependiente de la opinión de cada crítico. Así, en relación con el ejemplo expuesto de *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, aunque se ha defendido que prosigue la misma acción a pesar de que varían tiempo, lugar y metro y hay escenario vacío, se podría apostillar que no hay continuidad dramática: las mujeres han dejado de hablar sobre la caza para realizar otra acción, acudir a la montería, y, tras el momento en que el tablado se queda sin representantes, aparecen los hombres preguntándose sobre el lugar desconocido al que han llegado. Es decir, en este caso es posible argumentar tanto que existe continuidad dramática como que no la hay, lo que evidencia la escasa objetividad de esta noción.

21 Además, resulta delicado concluir que estas líneas aparecen siempre que hay ruptura de la acción dramática porque algunos usos de las mismas son difíciles de interpretar. Así pues, resultan ambiguos los trazos separatorios cuando se sitúan al principio de un folio, porque puede que las indicaciones escénicas no se coloquen al margen simplemente por su peculiar ubicación. Esto sucede en *Yerros de naturaleza* [Imágenes 14 y 15]: la salida de los personajes se anota al final del f. 30v —«Vase»— y, la entrada de los nuevos —«Sale Sijismundo disfrazado como ascuras»—, al principio del f. 31r, en el centro de la página y con una línea debajo. En este lugar se cumplen todos los criterios de segmentación⁴⁰, pero, como se ha dicho, no se puede decidir con seguridad si la raya delineada por Calderón obedeció a su conciencia de división o bien a la singular disposición de las acotaciones entre los dos folios.

Imagen 14. *Yerros de naturaleza*, final del f. 30v.

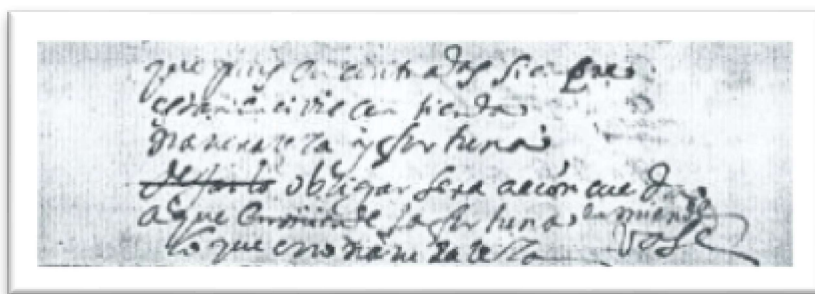
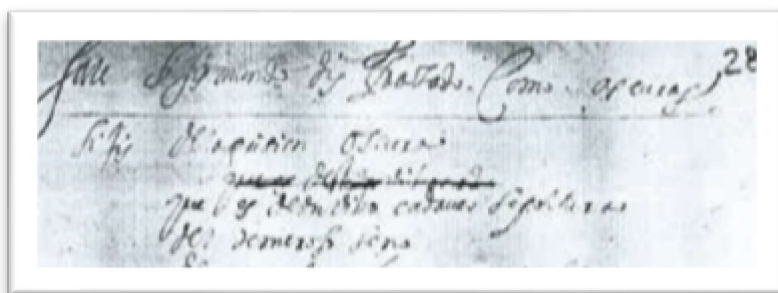
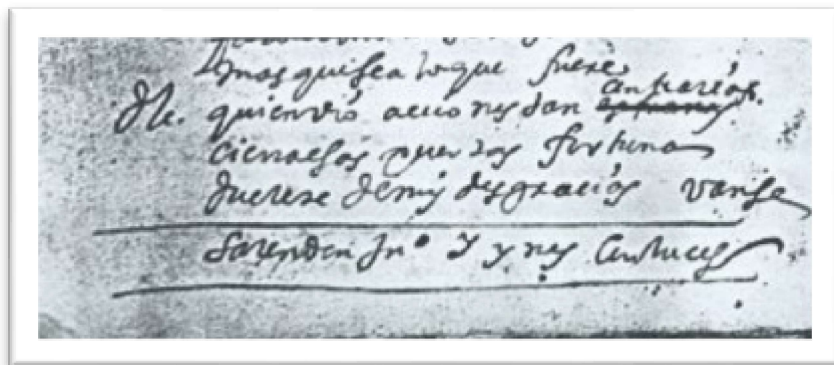


Imagen 15. *Yerros de naturaleza*, principio del f. 31r.



22 La misma duda surge respecto a la línea del f. 15v de *La desdicha de la voz* [Imagen 16]: aunque aquí también se verifican todos los criterios de segmentación, su aparición puede estar motivada sin más por su situación al final del folio. La acotación también presenta una línea encima, es decir, no es un caso de raya simple como los anteriores.

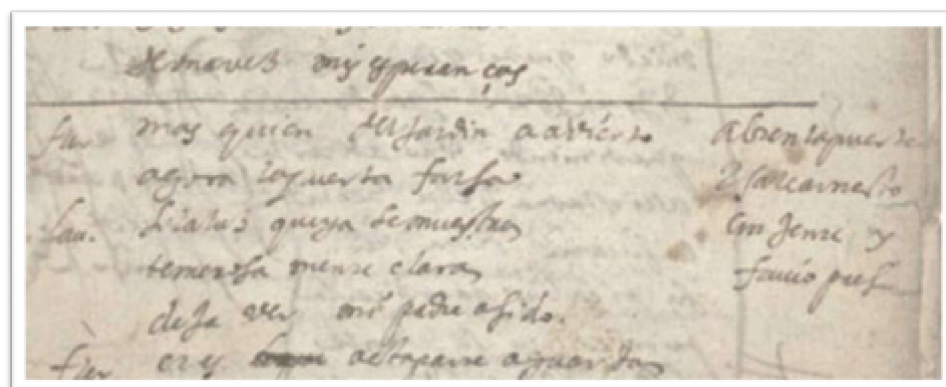
Imagen 16. La desdicha de la voz, f. 15v.



- 23 Tampoco es fácil decidir si Calderón trazó una línea para marcar un cambio de cuadro en el f. 57v de *Troya abrasada* [Imagen 17]. Se advierten los cinco criterios de segmentación⁴¹, pero el lugar preciso donde debe aparecer la raya horizontal coincide con el final de un pasaje enmarcado y tachado con un aspa. Aun así, si se observa con detalle el manuscrito, parece que el dramaturgo introdujo la línea horizontal y la acotación debajo de ella —«Sale Ysmenia y Viznaga»— y, después, en un momento posterior de revisión, enmarcó el pasaje precedente y lo tachó. Pero el ejemplo no deja de plantear dudas⁴².

Imagen 17. *Troya abrasada*, f. 57v.

- 24 Más confusas resultan las razones por las cuales Calderón trazó la línea horizontal en el f. 55r de *El secreto a voces* [Imagen 18].

Imagen 18. *El secreto a voces*, f. 55r.

- 25 En este lugar no hay una ruptura de la acción dramática, ni por tanto lapso temporal ni cambio de espacio, así como tampoco se encuentra una alternancia de metro ni escenario vacío. La línea aparece inmediatamente antes de la acotación:

LAURA
Advierte...
FLÉRIDA
Adelante pasa;

que no has de quedarte aquí.

LAURA

(Mucho temo su venganza).

FLÉRIDA

(Mostraré al mundo que soy quien soy). Vamos, vamos, Laura.

LAURA

(¡Ay, infeliz! Hoy murieron de una vez mis esperanzas).

Abren la puerta y sale Arnesto con gente y Fabio preso.

FLÉRIDA

Mas ¿quién del jardín ha abierto agora la puerta falsa?

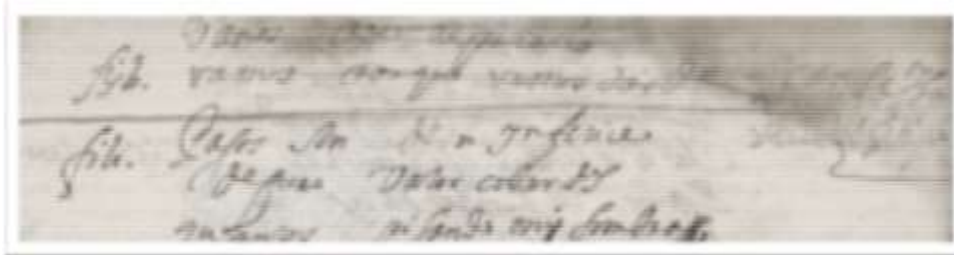
LAURA

Si la luz, que ya se muestra temerosamente clara, deja ver, mi padre ha sido⁴³.

26 El único motivo parece ser que la trama ulterior a la línea se corresponde con el desenlace de la obra: antes de la marca, Flérída acaba de descubrir la relación secreta entre el hombre al que ella ama, Federico, y Laura; tras la línea, llega Arnesto, padre de Laura, con Fabio, criado de Federico, a quien poco antes ha prendido en el lugar en el que se habían citado los amantes para fugarse. Seguidamente entra en escena Enrique, pretendiente rechazado por Flérída. Luego aparece Lisardo, prometido de Laura. Finalmente, Flérída, para mostrar que es mayor su «alabanza» que su pasión, dispone la boda entre Laura y Federico y accede a casarse con Enrique⁴⁴. Ahora bien, si se acepta que en esta ocasión la línea indica el comienzo del desenlace, cabe preguntarse por qué no se encuentran otras marcas con el mismo significado en otros autógrafos, o por qué se ha señalado el inicio de la resolución del conflicto dramático, pero no otros momentos destacados de la trama. Esto lleva a una deducción fundamental: la ausencia de una sistematicidad absoluta en el empleo de estas líneas.

27 Otro ejemplo parece apoyar la idea de que estas rayas no solo se presentan cuando se dan juntos los cinco criterios de segmentación. En el f. 34v de *Yerros de naturaleza* [Imagen 19] aparece una raya trazada desde casi el margen izquierdo hasta el final del margen derecho; a este lado, sobre la línea, aparece la acotación «Vanse y sale Filipo». La marca coincide con un momento de tablado vacío, porque se marchan Federico y Fisberto y sale Filipo, pero se mantienen el metro —el romance— y el espacio —el cuarto de Polidoro—; no ha pasado un período de tiempo largo entre lo que sucede antes y después de la marca, porque reaparecen enseguida Federico y Fisberto, quienes dicen haber buscado por todo el palacio a Sigismundo. Cabe preguntarse si la línea se debe entonces a un corte de la acción dramática, que, como se ha explicado, resulta ser un concepto más problemático de lo que parece. Puede suponerse que hay una interrupción en el devenir de los hechos, porque antes de la línea Federico y Fisberto deciden salir de la habitación para buscar a Sigismundo y, tras la línea, Filipo entra en ese cuarto, donde está dormido Polidoro, y es sorprendido por Matilde, que estaba allí escondida; se ha omitido la representación del momento en que Polidoro regresa a su cuarto para acostarse y la entrada en él de la mujer. Pero también puede argumentarse que, aunque varían los actores, la acción es continua, como demuestra la pronta reaparición de los dos hombres que habían salido de esa estancia para localizar a Sigismundo. En suma, la línea aparece en correspondencia con un escenario vacío, un lapso temporal, aunque breve, y probablemente una ruptura en la continuidad dramática, pero se mantienen invariables el espacio y el metro⁴⁵.

Imagen 19. *Yerros de naturaleza*, f. 34v.



28 En resumen, las líneas horizontales trazadas de mano del dramaturgo aparecen siempre que se verifican los cinco criterios establecidos para la determinación de un cuadro o macrosecuencia. Con otras palabras, no se han advertido cambios de cuadro o macrosecuencia en los cuales Calderón no trazara una raya⁴⁶. Por tanto, es posible afirmar que el dramaturgo era consciente de la estructuración de su obra en unidades dramáticas que separaba con estas marcas. Cuando alguno o varios de los cinco criterios están ausentes, los ejemplos aquí estudiados se dirigen hacia la conclusión de que la acción es el elemento principal en la organización de las piezas teatrales: si es posible percibir continuidad dramática, no se halla una línea. Ahora bien, el concepto de continuidad dramática, como ²se ha señalado, es casi siempre subjetivo. Además se ha registrado un uso de estas marcas cuando no varía ninguno de los parámetros de división. En suma, fuera de los casos de cambio de cuadro o macrosecuencia, el empleo de las líneas no resulta sistemático y es difícil de definir⁴⁷. Para precisar el valor de estas señales es necesario, obviamente, extender el análisis a otros autógrafos.

29 Sería interesante la comparación del empleo de las rayas en los textos de mano de Calderón y Lope de Vega: parece más compleja su utilización por el segundo dramaturgo, porque se presentan con mayor variedad de formas. Igualmente resultaría oportuno revisar con este fin los autógrafos de otros dramaturgos del Siglo de Oro. Además —puestos a averiguar el valor de las marcas que Calderón dejó en sus manuscritos— las cruces y pequeñas «uves» [Imágenes 20, 21 y 22] podrían aportar nuevos datos sobre el proceso de escritura de las obras teatrales. Posteriores trabajos reflexionarán sobre estas señales y profundizarán en el análisis de las marcas de segmentación en los autógrafos de Calderón, aquí solo iniciado.

Imagen 20. *La humildad coronada*, f. 10r.

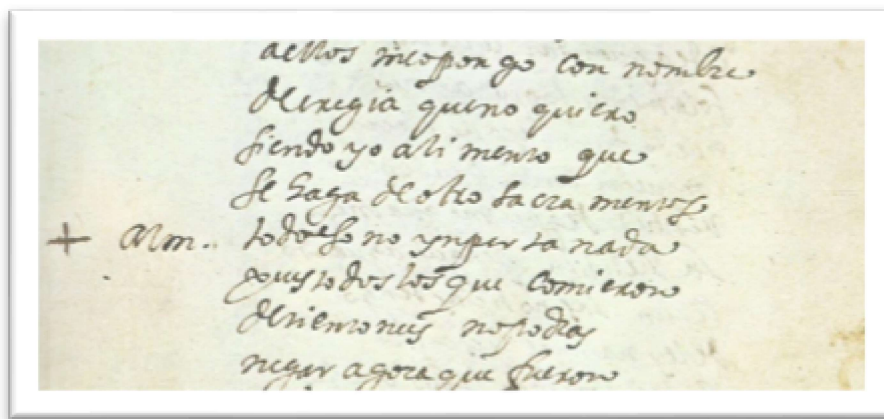


Imagen 21. *El mágico prodigioso*, f. 17r.

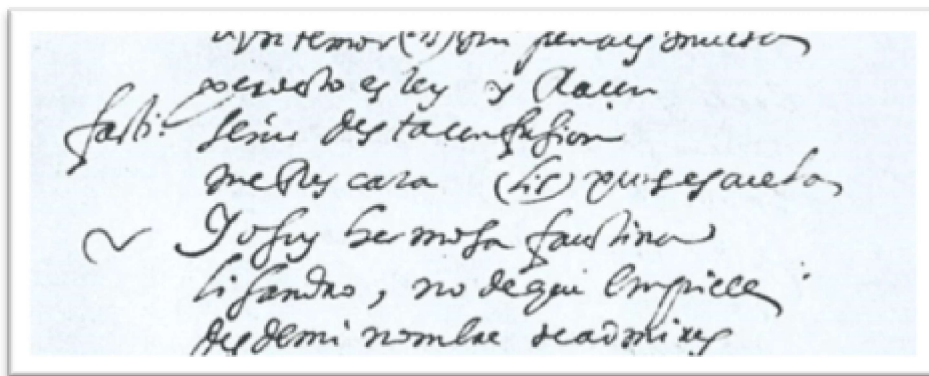
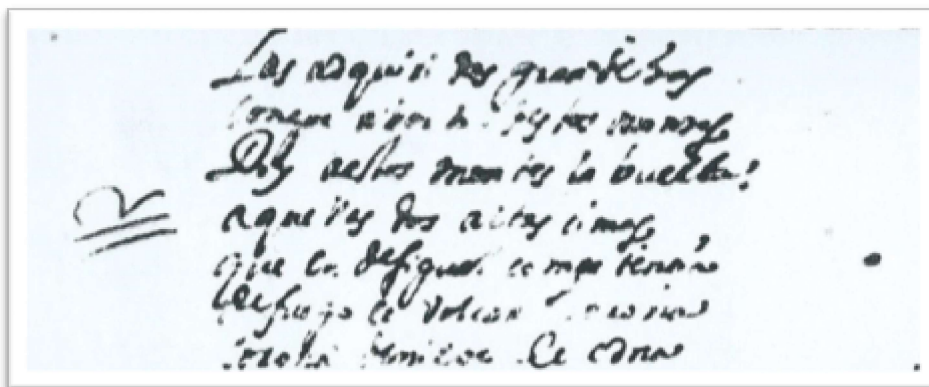


Imagen 22. En la vida todo es verdad y todo mentira, f. 2v.



Bibliography

ANTONUCCI, Fausta, «Más sobre la segmentación de la obra teatral: el caso de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*», *Anuario de Lope de Vega*, 6, 2000a, pp. 19-37 (ahora en: *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 207-231).

ANTONUCCI, Fausta, «Sobre construcción y sentido de *La dama duende*», *Rivista di filologia e letteratura ispaniche*, 3, 2000b, pp. 61-93.

ANTONUCCI, Fausta, «Introducción: para un estado de la cuestión», *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 1-30.

ANTONUCCI, Fausta, «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de Palabras*, 4, 2010, pp. 77-97.

ARELLANO, Ignacio, y Frédéric SERRALTA, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, y Antonio de Solís y Rivadeneyra, *El amor al uso*, eds. Ignacio Arellano y Frédéric Serralta, Toulouse/Pamplona, Presses Universitaires du Mirail/GRISO (Universidad de Navarra), 1996, pp. 9-49.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mágico prodigioso*, ed. Alfred Morel-Fatio, Heilbronn, Henninger Frères, 1877.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El secreto a voces*, en *Comedias*, VI, ed. José M.^a Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La desdicha de la voz*, ed. T. R. A. Mason, Liverpool, Liverpool University Press, 2003.

CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013.

CRUICKSHANK, Don W., «Calderón's handwriting», *The Modern Language Review*, 65, 1970, pp. 65-77.

DOI: 10.2307/3722787

CRUICKSHANK, Don W., «Pedro Calderón de la Barca», en *Diccionario filológico de la literatura española (siglo XVII)*, dir. Pablo Jauralde Pou, coords. Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2010, pp. 172-232.

DIXON, Victor, «Introduction», en Lope de Vega, *El perro del hortelano*, London, Tamesis Texts, 1981.

- DIXON, Victor, «The Uses of Polymetry: an Approach to Editing the *Comedia* as Verse Drama», en *Editing the Comedia*, eds. Frank P. Casa y Michael D. McGaha, Michigan Romance Studies, 5, 1985, pp. 104-125.
- GAVELA, Delia, «Introducción metodológica», en Lope de Vega, *¿De cuándo acá nos vino?*, ed. Delia Gavela, Kassel, Reichenberger, 2008, pp. 1-242.
- HERNANDO MORATA, Isabel, «Las acotaciones en los manuscritos autógrafos de Calderón», en *La comedia española en sus manuscritos. Coloquio Internacional*, eds. Milagros Rodríguez Cáceres, Elena E. Marcello y Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 167-185.
- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1968 (1ª ed. 1962).
- MASON, T. R. A., «The Autograph Manuscript», en Calderón de la Barca, Pedro, *La desdicha de la voz*, ed. T. R. A. Mason, Liverpool, Liverpool University Press, 2003, pp. 3-14.
- RUANO DE LA HAZA, José M.^a, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- VITSE, Marc, «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *Notas y estudios filológicos*, 2, 1985, pp. 7-32 (ahora en *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, eds. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, núm. monográfico de *Rilce*, 12, 2, 1997, pp. 336-356).
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988.
- VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.
- VITSE, Marc, «*Partienda est comoedia*: la segmentación frente a sí misma», *Teatro de Palabras*, 4, 2010, pp. 19-75.

Notes

- 1 Hernando Morata, 2014.
- 2 Cruickshank, 1970.
- 3 Hernando Morata, 2014, pp. 177-183.
- 4 Crivellari, 2013.
- 5 Ruano de la Haza, 2000, pp. 68-71.
- 6 Ruano de la Haza, 2000, p. 70.
- 7 Vitse, 1985, 1988 y 1998.
- 8 Antonucci, 2000a y 2000b. El diferente valor que ambos estudiosos le conceden a la métrica en la segmentación de las obras teatrales es aludido, entre otros lugares, en Antonucci, 2010, p. 78.
- 9 Como sintetiza Antonucci, 2000a, p. 25, a partir del artículo de Vitse, 1998.
- 10 Para un completo resumen de la cuestión, que aquí se presenta de manera muy sumaria, ver Antonucci, 2007, y, más recientemente, Crivellari, 2013, pp. 1-18.
- 11 «Además, para acercarnos a una comprensión más cabal de cómo concebían los dramaturgos de la época los deslindes internos de cada acto, haría falta llevar a cabo un estudio detallado de las marcas que los mismos poetas dejaron en sus manuscritos, tanto rayas horizontales como crucecitas u otras señales al margen» (Antonucci, 2007, p. 18). Vitse, 2010, p. 42, nota 16, realiza una observación similar: «Falta una exploración sistemática del sentido de estas y otras marcas (cruces y señales varias) dejadas por los dramaturgos en sus manuscritos».
- 12 Marín, 1962, p. 9, citado en Antonucci, 2007, p. 18; por su parte, Vitse, 2010, p. 42, nota 16, alude también a Marín, 1962, p. 17, como pionero en la detección de estas señales en los manuscritos de Lope. Ambos recuerdan asimismo que Dixon, 1981, p. 59n, y 1985, p. 120, reparó igualmente en que Lope trazaba una línea al final de un cuadro en sus autógrafos.
- 13 Gavela, 2008, p. 32.
- 14 El copista de un manuscrito del siglo XVII de esta comedia dividió «la acción en bloques escénicos [...] Así señala el texto “scena 2ª” después del v. 421, “scena 3ª” (sic) después del v. 864; luego “scena 1ª” al principio de la segunda jornada, “scena 2ª” después del v. 1348 y “scena 3ª” después del 1537. Estas indicaciones ya no aparecen en la tercera jornada» (Arellano y Serralta, 1996, p. 30). Este caso es citado por Antonucci, 2007, p. 18.
- 15 Ni siquiera un análisis tan minucioso como el realizado por Mason, 2003, con el autógrafo de *La desdicha de la voz* les presta apenas atención: este editor solo señala —no siempre y, cuando lo

hace, con suma brevedad—, tales líneas en el apartado «Notes» que cierra la edición, como se indicará al examinar algunos ejemplos de este manuscrito. Hasta donde se sabe, ningún estudio sobre autógrafos calderonianos menciona la presencia de estas marcas.

16 Ms. Res. 83 de la Biblioteca Nacional de España (BNE).

17 Ms. V^a 7-1 de la BNE.

18 Ms. 14849 de la BNE.

19 Ms. Res. 105 de la BNE.

20 Ms. Res. 87 de la BNE.

21 Ms. Res. 100 de la BNE.

22 Ms. 14778 de la BNE. Además de la segunda jornada, los ff. 4 a 8 de la tercera también tienen letra de Calderón. En el f. 57r consta «en Md a 4 de mayo de 1634».

23 Ms. Res. 108 de la BNE. Está fechado en Madrid a 14 de mayo de 1639 en el f. 62v.

24 Ms. Res. 117 de la BNE, firmado en Madrid el 28 de febrero de 1642 (f. 58r). Cruickshank, 2010, p. 226, afirma que es autógrafo «excepto algunas hojas».

25 Ms. Res. 78 de la BNE. En letra de Calderón desde la última página de la primera jornada. Faltan las hojas 68 y 69; en la 70 aparecen tres licencias, del 2 de febrero de 1644 (Madrid), del 3 de agosto de 1644 (Valencia) y del 7 de enero de 1645 (Zaragoza).

26 Cruickshank, 2010, p. 230, matiza «escrita, al parecer, con Juan de Zabaleta».

27 Ver, por ejemplo, las imágenes 7 y 19.

28 Ver, por ejemplo, las imágenes 1, 5 y 10.

29 Pueden verse en esta misma comedia las líneas horizontales de los ff. 48v y 52r, que también obedecen a todos los criterios planteados. En ambos casos, parte de la acotación se ubica al margen y se separa de los versos por un trazo ondulado, como ocurre en la imagen 7.

30 Antes de la línea, don Juan asegura que va a ir a casa de Octavio (f. 32r, concretamente los vv. 1899-1900, según la edición de Mason) y, después, llega a esa vivienda (f. 36v, vv. 2170-2172), por lo que ha de suponerse un lapso temporal suficiente para que el personaje vaya de un lugar a otro. Más ejemplos de líneas en *La desdicha de la voz* se localizan en los ff. 7v, 29r y 49r. En los tres se cumplen los cinco criterios de división señalados. En su edición, Mason, p. 221, indica para la marca del f. 7v: «Calderón indicated the end of the first scene (and change of metre) by drawing a line across the page after [the line] 382». Sin embargo, el editor no refiere la presencia de las líneas de los ff. 29r, 32r ni 49r.

31 También señala un cambio de cuadro en este autógrafo la línea del f. 37r: del romance se pasa a las redondillas; la acción se interrumpe, ya que, antes de la línea, Casandra se lamenta por la indiferencia de Paris y, después, Elena muestra su preocupación por el amor que siente por el príncipe troyano; hay también un cambio de espacio, de un aposento del palacio de Príamo al jardín, y de tiempo, pues antes de la marca Paris acababa de llegar a Troya con Elena y, tras ella, esta le espera en el lugar aludido.

32 En su edición, que toma como texto base el manuscrito autógrafo, Viña Liste indica «Vase» (p. 598).

33 Antes de la marca, Fabio le aconseja a su amo Federico que muestre amor tanto a Flérida como a Laura, y, después, la duquesa le pide a Laura que le ayude a descubrir quién es la amada de Federico. Además, de las redondillas se pasa al romance, y hay un salto temporal, del anochecer a la noche. El cambio espacial es más difícil de definir, porque la acción anterior y posterior a la línea ocurre en el jardín: si hay variación, es sutil, pues de un lugar impreciso de este espacio se pasa a una posición aledaña a la reja a la que Flérida supone que acudirá Federico.

34 Se advierte un cambio de lugar y de acción, porque antes de la línea, en Grecia, Sinón, Aquiles y Menelao muestran su ánimo para la batalla y, tras la marca, Casandra y Príamo reciben a Paris en Troya; también hay mutación de metro, del romance a la silva de pareados; el salto temporal resulta, sin embargo, más difícil de precisar.

35 Morel-Fatio, en su edición de *El mágico prodigioso* —que toma en parte como texto base el manuscrito autógrafo—, p. 117, señala entre corchetes «[Vanse]» y, entre paréntesis —como el resto de las acotaciones de su edición—, «Salen Clarín y Moscón».

36 Este ejemplo ya se cita en Hernando Morata, 2014, p. 179, donde se puntualiza en nota: «Por el color de la tinta puede suponerse que el dramaturgo dejó de escribir después de la línea y retomó la tarea después». A este respecto, Crivellari, 2013, p. 36, indica: «La posibilidad que Lope pusiera una raya rubricada al terminar su sesión de trabajo cotidiana (o al tener que dejar momentáneamente la pluma) queda desmentida por la evidencia textual: en efecto, no se aprecian diferencias significativas en el *ductus* y el trazado de la letra del Fénix en los versos inmediatamente anteriores y posteriores a las líneas con rúbrica, como cabría esperar de ser cierta la hipótesis antes mencionada». No es posible ocultar que se aprecia un cambio en el entintado después de la raya del f. 44r de *El mágico prodigioso*; solo se ha percibido en esta

ocasión y, además, que el escritor retomara la tarea después de trazar la raya no impide que esta sea una marca de segmentación.

37 Viña Liste en su edición señala «Vanse» (p. 570) y «Salen Flérída y Laura» (p. 571).

38 Este tipo de escenarios vacíos son explicados por Vitse, 2010, pp. 51-57; «el *espacio escénico* es, *indisolublemente*, escenario visible (el proscenio) y su trasfondo invisible (el vestuario) y no se puede declarar vacío si el dramaturgo se las ingenió para enlazar lo que pasa *fuera* y lo que pasa *dentro*» (p. 54). Otro «falso» escenario vacío se localiza en el f. 52r de *Troya abrasada*: durante la batalla entre griegos y troyanos, el tablado se queda un momento sin actores, pues sale del escenario el gracioso Viznaga, que estaba monologando, y entra Aquiles, que lleva consigo malherido a Héctor. Mientras las tablas están vacías, Viznaga sigue hablando solo «dentro». Parte de la contienda ha sucedido fuera de la vista del espectador, pero hay continuidad dramática entre lo que sucede antes y después de la ausencia temporal de personajes sobre el tablado. Aquí tampoco ha introducido Calderón una línea; la acotación se sitúa en el margen del folio. En Hernando Morata, 2014, pp. 181-182, se ofrecen otros ejemplos con este tipo de escenarios vacíos que Calderón no señala con línea horizontal en *El gran príncipe de Fez* y *En la vida todo es verdad y todo mentira*.

39 Hernando Morata, 2014, pp. 182-183.

40 Además del escenario vacío y de la alternancia del romance a la silva de pareados, también varían el tiempo —del día a la noche—, el lugar —de un cuarto de palacio a otro correspondiente con el tránsito de Sigismundo de su escondite a la habitación de Polidoro— y la acción —del monólogo de Filipo sobre la fingida muerte de Matilde al de Sigismundo sobre su encierro.

41 La marca separa dos acciones distintas: el lamento de Príamo, que acaba de enterarse de que su hijo Héctor ha muerto, y las quejas de Ismena sobre lo importuno que resulta Viznaga. La acción antes de la línea se sitúa en la muralla de Troya al amanecer y, después, en el interior de la ciudad al día siguiente. También hay un cambio de metro, del romance a las quintillas, y un momento de tablado vacío.

42 En más lugares las rayas de segmentación pueden confundirse con tachones u otras marcas propias de los manuscritos, como en el f. 28v de *Yerros de naturaleza* o los ff. 64r-65r de *Troya abrasada*.

43 Se transcribe el texto del final del f. 54v y principio del f. 55r según la edición de Viña Liste, p. 638.


44 Este caso de *El secreto a voces* resulta en cierto modo similar a otro localizado en *La corona merecida*, de Lope de Vega. Así, según Crivellari, 2013, p. 49, a pesar de la raya rubricada del v. 496, «algunos de los personajes que hasta ese momento estaban en escena [...] permanecen allí, en una evidente continuidad tanto espacial como temporal. La presencia de esta línea podría explicarse entonces en razón de la importancia que reviste ese momento como punto de viraje y clímax del acto, a pesar de la continuidad a nivel estrófico [...] indicaría por tanto un momento de especial importancia, señalando el nudo temático fundamental (el amor imposible de Alfonso por Sol) en el que se funda toda la comedia, además de partir el cuadro en dos».


















45 En este ejemplo y en el de *El secreto a voces*, f. 55, se halla esta marca a pesar de la continuidad de la forma estrófica. Sin propósito de realizar ahora una comparación entre el uso de las líneas en Calderón y en Lope de Vega, conviene mencionar una de las conclusiones a las que llega Crivellari, 2013, p. 9: «el criterio métrico no parece ser prioritario en la concepción dramática de Lope en la determinación de las secuencias de la obra, según se desprende del análisis del sistema de las rayas autógrafas que traza en sus manuscritos». Ahora bien, aquí solo se han detectado dos lugares en los que se encuentra una línea a pesar de que se mantiene el metro y, además, como se ha deducido, el empleo de estas marcas parece ser asistemático, por lo que sería arriesgado extraer ahora conclusiones sobre la importancia que concedía Calderón a la métrica para separar secuencias dramáticas.





46 Por lo menos sucede así en los manuscritos analizados en este artículo. En Hernando Morata, 2014, pp. 177-181, se exponen más casos de líneas horizontales localizadas en momentos de cambio de cuadro o macrosecuencia en los autógrafos de *La protesta de la fe*, *El gran príncipe de Fez* y *El mágico prodigioso*.

47 También Crivellari, 2013, p. 71, percibe la asistematicidad del empleo de estas líneas por parte de Lope de Vega: «el Fénix indicaba conscientemente a través de las rayas (aunque no de manera sistemática, ni siempre coherente) algunos lugares que consideraba importantes». Insiste en la misma idea en la p. 85.

List of illustrations

	Title	Imagen 1. <i>La protesta de la fe</i> , f. 19r.
	URI	http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/2036/img-1.png
	File	image/png, 94k

	Title Imagen 2. <i>El gran príncipe de Fez</i> , f. 13r.
	URL http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/2036/img-2.png
	File image/png, 419k
	Title Imagen 3. <i>La humildad coronada</i> , f. 2v.
	URL http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/2036/img-3.png
	File image/png, 814k
	Title Imagen 4. <i>El secreto a voces</i> , f. 15r.
	URL http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/2036/img-4.png
	File image/png, 87k
	Title Imagen 5. <i>El secreto a voces</i> , f. 43v.
	URL http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/2036/img-5.png
	File image/png, 68k
	Title Imagen 6. <i>La desdicha de la voz</i> , f. 32r.
	URL http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/2036/img-6.png
	File image/png, 159k
	Title Imagen 7. <i>Troya abrasada</i> , f. 62v.
	URL http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/2036/img-7.png
	File image/png, 104k
	Title Imagen 8. <i>El secreto a voces</i> , f. 35r.
	URL http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/2036/img-8.png
	File image/png, 69k
	Title Imagen 9. <i>Troya abrasada</i> , f. 33r.
	URL http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/2036/img-9.png
	File image/png, 727k
	Title Imagen 10. <i>El mágico prodigioso</i> , f. 44r.
	URL http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/2036/img-10.png
	File image/png, 157k
	Title Imagen 11. <i>El secreto a voces</i> , f. 21v.
	URL http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/2036/img-11.png
	File image/png, 101k
	Title Imagen 12. <i>Troya abrasada</i> , f. 45v.
	URL http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/2036/img-12.png
	File image/png, 91k
	Title Imagen 13. En la vida todo es verdad y todo mentira, f. 35v.
	URL http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/2036/img-13.png
	File image/png, 176k
	Title Imagen 14. <i>Yerros de naturaleza</i> , final del f. 30v.
	URL http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/2036/img-14.png
	File image/png, 86k
	Title Imagen 15. <i>Yerros de naturaleza</i> , principio del f. 31r.
	URL http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/2036/img-15.png
	File image/png, 80k
	Title Imagen 16. La desdicha de la voz, f. 15v.
	URL http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/2036/img-16.png
	File image/png, 108k
	Title Imagen 17. <i>Troya abrasada</i> , f. 57v.
	URL http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/2036/img-17.png
	File image/png, 133k
	Title Imagen 18. <i>El secreto a voces</i> , f. 55r.
	URL http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/2036/img-18.png

	File image/png, 581k
	Title Imagen 19. <i>Yerros de naturaleza</i> , f. 34v.
	URI http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/2036/img-19.png
	File image/png, 81k
	Title Imagen 20. <i>La humildad coronada</i> , f. 10r.
	URI http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/2036/img-20.png
	File image/png, 163k
	Title Imagen 21. <i>El mágico prodigioso</i> , f. 17r.
	URI http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/2036/img-21.png
	File image/png, 227k
	Title Imagen 22. <i>En la vida todo es verdad y todo mentira</i> , f. 2v.
	URI http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/2036/img-22.png
	File image/png, 248k

References

Bibliographical reference

Isabel Hernando Morata, "Marcas autoriales en los manuscritos autógrafos de Calderón", *Criticón*, 124 | 2015, 185-202.

Electronic reference

Isabel Hernando Morata, "Marcas autoriales en los manuscritos autógrafos de Calderón", *Criticón* [Online], 124 | 2015, Online since 28 August 2015, connection on 24 January 2024. URL: <http://journals.openedition.org/criticon/2036>; DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.2036>

This article is cited by

- Giuliani, Luigi. Pineda, Victoria. (2021) *Studi e saggi La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*. DOI: 10.36253/978-88-5518-224-9.01

About the author

Isabel Hernando Morata

Universidad de Santiago de Compostela

Isabel Hernando Morata es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Santiago de Compostela desde 2014 y pertenece al Grupo de Investigación Calderón de la misma Universidad. Ha realizado la edición crítica de *El príncipe constante*, de Calderón. isabel_hernando86@hotmail.com

By this author

Función y significado de la cueva en las comedias religiosas de Calderón [Full text]

Published in *Criticón*, 130 | 2017

Copyright



The text only may be used under licence CC BY-NC-ND 4.0. All other elements (illustrations, imported files) are "All rights reserved", unless otherwise stated.